

LADY MAL-BETH

Virginia GUARINOS
Universidad de Sevilla

Resumen: En la historia de Macbeth hay un personaje que ha compartido con el protagonista el interés del público. Es Lady Macbeth. Símbolo de maldad y de ambición, Lady Macbeth se ha convertido en un estereotipo que ha traspasado las barreras de su propio continente literario-teatral. Ello merece un acercamiento a su perfil, desde la perspectiva contemporánea de la Teoría Fílmica Feminista, así como a las diversas construcciones que de ella han elaborado los tres principales directores de cine que han adaptado la obra shakespeariana.

Palabras clave: Macbeth, Lady Macbeth, Shakespeare, cine, teatro, género, feminismo, estereotipo, Welles, Kurosawa, Polanski.

Abstract: There is a character in Macbeth's story that has obtained the interest of the world audience in competition with her husband. She is Lady Macbeth. Symbol of wickedness and ambition, Lady Macbeth has become a stereotype that has gone beyond the frontiers of her own universe of drama and literature. That is deserving an approach to her outline from the contemporary perspective of the Feminist Film Theory and to the several constructions made about her, specially on the three most important directors who have adapted the shakespearean play.

Keywords: Macbeth, Lady Macbeth, Shakespeare, film, drama, gender, feminism, stereotype, Welles, Kurosawa, Polanski.

Todos los males del mundo se le deben a una mujer. No sólo es Eva en la tradición cristiana el origen de la impureza, Pandora se encargó de derramar el mal por el planeta y desde entonces siempre hay una mala mujer en las leyendas formadoras de mitos universales y constructoras de imaginarios colectivos. Desde la Morgana de la saga artúrica hasta la bruja madrastra de Blancanieves hay múltiples mujeres entre cuyas filas se encuentra también Lady Macbeth, quizás más discreta y silenciosa que otras de sus compañeras perversas. La maldad en la mujer permanece desde la tradición oral y traspasa todos los tiempos de la Historia del hombre quedando fijada en el arte, en la literatura, en el teatro y en el cine también. Las mujeres malas en el cine tienen ya también una tradición. Tanto es

así que las revistas de información cinematográfica cada cierto tiempo resucitan las listas, revisadas y ampliadas, de las más malas de la historia del celuloide, las llamadas sirenas de hielo, que a cambio de sexo quieren muerte. Está claro que en el cine se ha asimilado equivocadamente la figura de la maldad femenina con el estereotipo de la *femme fatale*. Películas como *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *La última seducción* (John Dahl, 1995), *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Chicago* (Rob Marshall, 2003), *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1947), *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) suelen figurar en ese *ranking* donde las mujeres son ambiciosas y dominadas por el ansia de poder y la codicia. Y entre estas mujeres se olvidan de Lady Macbeth, en tanto que es más instigadora que ejecutora. Sin embargo, tanto en la tradición teatral como en la cinematográfica, Lady Macbeth reclama su sitio.

La maldad en la mujer resulta un elemento muy creativo e inspirador, el atractivo de lo prohibido, la belleza física que suele acompañar a este tipo de personajes y el morbo espectral provocan una activación rápida de identificación con el personaje, cuando no, muchas veces, hasta de simpatía. La fascinación del mal femenino llega incluso a la propia creación literaria en sus títulos, como el del libro de cuentos de Tulio Álvarez, *Mujeres pérfidas*, relatos basados en historias reales. Y como debe ser, el correlato en la investigación no se ha hecho esperar en los últimos tiempos. La publicación *Mulheres más* (Da Costa: 2004) es el testimonio escrito del primer congreso europeo sobre “mujeres malas”, celebrado en la Universidad Fernando Pessoa bajo el tema “Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico”. Un recorrido por las mujeres malas que pueblan la Historia es la obra de Rosa María Santidrián, *Mujeres malas y perversas de la Historia* (1998), donde se repasa a mujeres reales, unas más que otras, como la Reina de Saba, Jezabel, Salomé, Dalila, Drusila, Popea, una amplia antología de mujeres desde Judith hasta Laura Riding y que además recoge la simbología con las que se asocian, desde la serpiente y la loba hasta el macho cabrío, así como los rituales en los que se las supone como participantes y conductoras: misas negras, misas rojas, misas de sangre. Incluye el libro también una pequeña tipología de seres fantásticos femeninos donde se encuentra la reina de las diablas, Lilith, las sacerdotisas del mal, las vampiresas, las brujas, las niñas malas o lolitas, las malas mitológicas, la mujer fatal, el “ángel”, la prostituta. Bien es cierto que, salvo el caso de las mujeres romanas, mucho más políticas, en todas ellas suelen ir unidas maldad y seducción, sin que escapen de ello muchas de las malas bíblicas o mitológicas, desde la propia Eva, pasando por Salomé o Lucrecia Borja. Y no es éste el caso de Lady Macbeth, donde el erotismo es prácticamente inexistente por la escasa relación del personaje con lo sexual. Sin embargo, tiene, nuestra villana, el final de toda *femme fatale*: muerte o enfermedad; en este caso

las dos cosas: loca y muerta. Las malas suelen serlo por venganza, por orgullo y soberbia e incluso por capricho, pero poco por ambición. Quizás en el estereotipo de mujer donde mejor encaje Lady Macbeth es en el de ángel¹. Es verdad que su relación con los demás a partir de ella misma y su marido es casi invisible en la obra de Shakespeare y en las adaptaciones cinematográficas. Es una mujer que apenas habla con otros personajes que no sean su marido y sus criados. Y aunque el lector o espectador, desde las focalizaciones omniscientes de los relatos, la conocen bien, los otros personajes que conviven con ella pueden tener de la misma otra imagen bien distinta. De este modo, su forma de ser es desconocida para el resto de entes ficcionales, con los que se relaciona de modo superficial. Las mujeres ángeles son las más peligrosas de todas porque son de aspecto y trato agradables, de buenos modales e, incluso, cariñosas, pero esconden un trasfondo egocéntrico y desarrollan grandes argucias en beneficio propio. Al lado de la mujer ángel, como en Lady Macbeth, hay siempre un hombre, tan inteligente para otras cosas, que se deja embaucar por ella. Y como afirma Santidrián, “son tan cínicas que pueden estar asestándote una puñalada y sonriendo a la vez. Porque les gusta saborear los frutos de sus maldades, son escurridizas, ágiles, no se dejan atrapar fácilmente” (1998:129). Pero toda maldad en la mujer es castigada convenientemente. La enfermedad de la locura por el remordimiento –lo cual implica un arrepentimiento poco transgresor desde el punto de vista feminista– hubiera sido suficiente como justo castigo, pero nuestra protagonista va más allá y encarna uno de los momentos tabú de la historia de la representación femenina y sus comportamientos. Hay algunos tabúes de función narrativa de los que la mujer no suele participar, uno de ellos es el suicidio. Dentro de la teoría patriarcal dominante, la mirada masculina o fetichiza o banaliza a la mujer, pendula desde la reverencia a la violación, como decía Haskell (1974), pero no le permite ser dueña de sus propios actos, menos aún de su propia vida². Como afirma la última crítica *Queer* desde las minorías³, el género y el sexo son una construcción social y no un hecho natural. Los roles asignados a hombres y mujeres en textos ficcionales se retroalimentan y fagocitan inspirándose más en otros seres de ficción por imitación y convención que no en seres reales. Mujeres parricidas, infanticidas, fraticidas existen, pero el rechazo social y la visión patriarcal sobre la mujer

1. Véase la tipología completa de estereotipos de mujer en el cine en el capítulo Guarinos, V. (2007): “Mujeres en proyección. La mujer en el cine”.

2. Es amplísima la bibliografía sobre Teoría Fílmica Feminista que explica estas observaciones. Textos básicos y clásicos son los de Teresa de Lauretis y Giulia Colaizzi consignados en el apartado de bibliografía.

3. La Teoría *Queer* (“raro”) es la nueva crítica feminista o mejor dicho de género practicada desde la perspectiva homosexual. Y aunque Lady Macbeth no era homosexual, esta tendencia tiene el componente de añadir valores a la Teoría Feminista referida en la anterior cita desde las minorías sexuales.

impiden que se hayan formalizado como personajes durante muchos años en la cinematografía y en la literatura mundial.

¿Quién era ella? Del origen al estereotipo, gracias a Shakespeare

Está claro que Lady Macbeth es ya una referencia de la maldad femenina. En la serie de televisión *24*, durante las tres primeras temporadas el personaje de Sherry Palmer fue modelado en Lady Macbeth y así fue apodado en los foros de Internet. En uno de los capítulos de otra serie, *CSI*, se usa como mote para una asesina. Cuando en una película o en una novela, e incluso en la vida real, una mujer es sangrienta, se le suele llamar Lady Macbeth. Y algunas de sus palabras son referencias de reproche a la bondad: ¡Qué corazón tan blanco!, título incluso de una de las novelas de Javier Marías. Pero, ¿quién era ella antes de convertirse en ELLA? ¿Cuál es su nombre? Tampoco está claro quién era él.

En la historia de Escocia, según Dorothy Dunnett, Macbeth es Thorfinn Earl of Orkney, al que se puso como “bautismal name” Macbeth. Pero las *Annals and Scottish Regnal Lists* llaman Macbeth al hijo de Findlaech. La mujer de Macbeth es llamada en las genealogías Gruoch o Grauch, nieta de Kenneth III y madre, con su primer marido, Gillacomgain, de Lulach, quien sucedió a Macbeth como rey de Escocia durante cuatro meses entre 1057 y 1058. Como es natural en toda construcción narrativa, hay diferencias entre la historia real y la de Shakespeare. Las recientes investigaciones dicen que lo referido por Shakespeare sobre Escocia en 1044 estaba basado en rumores. Duncan I de Escocia nació en 1001, subió al trono con treinta y tres años después de asesinar a su abuelo Malcom II. Su primo era Mac Beth, Lord of Moray, que tras deshacerse de él subió al trono con su mujer Gruoch, su prima, quien antes había sido la mujer de Gillicomgain, uno de los hijos de Duncan, que asesinó junto con Malcom al padre de Macbeth en 1020. Estas últimas investigaciones reinciden en que era nieta de Kenneth III y que tuvo un hijo, Lulach, con Gillicomgain, su primer esposo, de quien envió en 1027 al ser quemado vivo en su fortaleza con sus hombres. En este momento Macbeth fue nombrado Lord of Moray. Se casaron en 1033 cuando Macbeth tenía veintiocho años. Macbeth reinó durante diecisiete años. La fuente de Shakespeare parece ser, además de la discutida autoría de Middleton, la crónica de Holinshed donde sólo se hace referencia a ella en una ocasión como la ambiciosa mujer que instigó a su marido a cometer asesinato para conseguir ser reina. En cualquier caso, el propio Shakespeare estaba escribiendo sobre datos pocos fiables y teniendo en cuenta la escasa importancia de la mujer en la época, en la de Shakespeare y en la propia de redacción de las crónicas, es normal que la fuerza del personaje no proceda de los datos históricos sino de la reinención del mismo a través de la pluma

shakespeareana. De ello se puede concluir que Lady Macbeth es Lady Macbeth y no Gruoch. El estereotipo nace de sí mismo, del propio personaje sin basamento empírico de su correspondiente referente real, de los usos y revisiones que del mismo se han hecho.

Desde el punto de vista del esquema actancial, Lady Macbeth es destinadora y destinataria de su esposo: empuja a Macbeth a realizar lo que en principio no quiere en beneficio propio. No obstante, sin ser el sujeto del relato, sin ser la protagonista de la historia, tal es su importancia que hay quien reclama como título para la obra “Los Macbeth”. Pero al ser mujer, en una tragedia donde escasamente aparecen tres mujeres más las brujas, en un mundo y entre unos conflictos tópicamente masculinos, la construcción de su personaje es esquemática. Por otra parte es lo esperable en una pieza de esta época, como afirma Sarah Werner (2001:15), a propósito de las mujeres en Shakespeare, *“the story depends on the necessary absence of women from the Renaissance stage as well as the necessary absence of women from the world of public power”*. Y efectivamente, cuando Shakespeare incluye mujeres que son una excepción y poseen poder, lo hace como modo de exposición de una desviación transitoria que termina volviendo al comportamiento femenino. Y así afirma que *“character analyses of Desdemona and Lady Macbeth derive from patriarchal stereotypes of normative female behaviour. Virtually the same pattern is presumed for Lady Macbeth as for Desdemona: initial bold behaviour is succeeded eventually by a reversion to “feminine” passivity (...) This sequence seems plausible in our cultures, it seems satisfactory as character analysis, but in fact it is a story about the supposed nature of women. Strength and determination in women, it is believed, can be developed only at a cost, and their eventual failure is at once inevitable, natural, a punishment, and a warning”* (2001:124). Sus apariciones son escasas, aunque certeras. Y sus descripciones en didascalias son inexistentes. Si tenemos en cuenta que todo personaje debe distinguirse por los criterios anagráficos, de relevancia y de focalización, nuestra villana trágica no pasaría de ser un personaje secundario, en tanto que

- Anagráficamente tiene medio nombre. Nunca aparece nombrada por el suyo sino el de su marido. Y esto termina convirtiéndose en una tremenda paradoja. La utilización del nombre del esposo debería ser un síntoma de sumisión y pertenencia a él pero el comportamiento del desdichado marido termina haciendo de él una posesión de la mujer, ya que es ella la que posee la voluntad y el nombre de Macbeth.
- Su relevancia narrativa es escasa. Aparece en muchas menos escenas que el resto de personajes principales y casi siempre en conversaciones privadas con el protagonista, sin relacionarse con el resto de personajes.

- Su capacidad focalizadora es nula. No focaliza el relato, pero sí focaliza la realidad de su mundo diegético en la mente de su marido. Y esto la convierte en un ser que realiza actos transitivos de gran importancia, al terminar influyendo y modificando las intenciones volitivas de su esposo.

Todo ello también implica consecuencias en su análisis como persona y como rol. Surgida del vacío, no sabemos nada de ella, de su vida pasada antes del momento en que se plantea el conflicto, se convierte en un personaje enigmático del que nos sorprende su ambición y su perversidad por no saber su origen. Sus parlamentos y su comportamiento son observados a tres bandas: en su relación con su marido, con los demás personajes y con el espectador. En clara desventaja los dos primeros, el resto de personajes pueden ver en ella al ángel anteriormente citado; su esposo la reconoce como la esposa *amabilis*, la compañera que sólo desea lo mejor para él. Pero el espectador, desde la omnisciencia que el relato le otorga, la sitúa en el lado oscuro, como una reina negra, o mejor roja, sangrienta y ensangrentada, claramente vinculada a la magia en su invocación al Maligno. Como persona es poco conocida, en tanto que su fuerza como rol la anula casi como persona; sabemos poco o nada de ella como ser doméstico, en sus relaciones con los demás, en sus ocupaciones y ni siquiera físicamente se nos ofrece una descripción, siendo el estereotipo el que arrastra a la construcción de una iconografía adecuada a lo que se espera de ella a lo largo de la historia y de los medios y modos de representación. Dichas representaciones han rechazado incluso construirla como una mujer atractiva. Lady Macbeth no usa armas de seducción erótica; eso la aleja del estereotipo de mujer fatal y del binomio *eros/thanatos*. Su arma, y esto es bastante subversivo para la época, es la palabra y la deducción lógica, lo que la convierte en una mujer inteligente, es decir, muy peligrosa, pues emplea un arma de hombre.

En los mundos ficcionales clásicos la bondad y la belleza han sido territorio de la mujer y la inteligencia y la fortaleza física, del hombre. Y si no hay bondad, ni belleza y sí inteligencia, ¿cómo queda en Macbeth el rol de la masculinidad? El esquema de la obra repite uno de los más antiguos de la historia de la narrativa, el de Adán y Eva y el paraíso perdido. Chica mala convence a chico bueno para transgredir las normas y la moral establecidas consiguiendo la perdición de ambos. La serpiente es sustituida por las brujas, también mujeres. Sin duda, Macbeth, como héroe trágico, es demasiado trágico y escasamente héroe, dejándose convencer por mujeres con mucha facilidad y en poco tiempo. La naturaleza de Lady Macbeth es en sí misma bastante masculina. Las mujeres escocesas de las crónicas abandonaban sus castillos en épocas turbulentas para dejar que sus maridos guerrearan. Ella permanece en el castillo. Las mujeres adineradas renacentistas contrataban nodrizas para amamantar a sus hijos. Ella sí amamantó a su descendencia, por lo que se deduce de alguno de sus versos. La construcción de Lady Macbeth como

mujer es anómala en su propio tiempo. Y lo que verdaderamente horroriza de ella es su posición ante la maternidad y su necesidad de “des-sexualización”, que bien puede ser un grito desesperado de querer dejar de ser mujer para poder hacer cosas de hombres, una masculinización mal entendida y más emparentada con la machificación en el sentido de adoptar roles masculinos negativos.

La crítica comparte que uno de los momentos de mayor desnaturalización de la obra está en los parlamentos de Lady Macbeth relacionados con la maternidad. Sarah Werner afirma que (2001:33) “certainly much of the play’s horror depends on images of monstrous motherhood. Lady Macbeth begs the spirits to *Unsex me here* and to *Come to my woman’s breasts, / And take my milk for gall*” (2002:33). Esta última frase, como dice Pilar Hidalgo, “es susceptible de dos interpretaciones: *Convertid la leche de mis pechos en hiel*, o bien, *Tomad la leche de mis pechos que se ha hecho hiel*” (1988:89). Pero en ambos casos la desaparición del sentimiento maternal, voluntaria o no, se vuelve no natural y asociada al poder metafórico de la leche renunciada, de color blanco, cambiada por el color rojo de la sangre de sus manos, con una simbología cromática, inútil de explicar por conocida en toda la cultura occidental. Werner concluye que Lady Macbeth es una “complicated heroine”, a la que hay que añadir no sólo su renuncia al sentimiento más puro de la maternidad, también el infanticidio. Recordemos sus versos a este propósito, palabras usadas para reprochar a su marido su cobardía, falta de palabra... y de “hombría”: “Yo he amamantado, y sé lo dulce que es querer al niño que toma mi leche. Hubiera arrancado mi pezón de sus encías sin dientes mientras él me sonreía y le hubiera estrellado los sesos, si lo hubiese jurado como tú has jurado esto”. Desde la perspectiva contemporánea, Werner se plantea el dilema: “*These images of the murderous mother make Lady Macbeth a complicated heroine. On the one hand, she appears to be a travesty of all things women are supposed to be, a mother willing to kill her child, a daughter who calls for the murder of her figurative father. On the other, she anticipates the role of the perfect modern wife, supportive of her husband and keeper of domestic space*” (2002: 33). Claro está que un asesino es un asesino por muy moderno que sea, y no hay motivo para pensar que tratándose de una mujer pueda ser disculpable por sus deseos de independencia y poder fuera de los roles patriarcales tradicionalmente asignados a ella. Y tampoco hay que olvidar que esta lectura en nada se asemeja a la recta original de la fecha de recepción de la obra, en que este tipo de comportamientos femeninos no era representado para ser elogiado sino todo lo contrario. Por eso, “la crueldad resulta especialmente terrible en las mujeres en la obra de Shakespeare” (Hidalgo: 1988:88). Y por eso, incluso el propio Freud⁴ dedica un

4. Sigmund Freud en su obra *Some Character-types Met With In Psycho-analytical Work*, de 1916, en edición de Ernest Jones de 1959, New York, Basic Books.

capítulo a los Macbeth a propósito de los problemas mentales de la dama como caso clínico, llamándole sobre todo la atención ver cómo sacrifica su feminidad porque puede más su intención asesina y su ambición, llegando a la locura no por remordimiento sino por desilusión de no resultar ser lo que era aquello de convertirse en reina.

Pero no ha sido ésta la única intervención polémica de la crítica sobre el personaje. Existen revisiones tanto de ella como de la obra desde la perspectiva de género con resultados muy desiguales, algunos desvariados. Janet Adelman (1987) afirma que la obra es una alegoría sobre la vulnerabilidad masculina ante el poder cósmico femenino de las brujas y el poder psicológico femenino de su esposa. Madelon Gohlke (1980) parte de la idea de que Shakespeare plantea en la obra la necesidad de pasar de una “*phallogentric formulation of femininity*” a una “*gynocentric language of presence*” (1980:183-184), Macbeth actuaría como lo hace no por ambición o enfermedad mental, como proponen otros autores, sino porque en su mística masculina no hay lugar a valores maternos pensando que así será invulnerable, equivocándose con ello. Gohlke encasilla a Shakespeare del lado del “*gynocentrism*”. Otra clase de crítica se mofa burlonamente de tantas reflexiones sin fundamento sobre la obra, como el título engañoso de Kinghts (1964), “*How Many Children Had Lady Macbeth?*”, que en realidad no se pregunta ni por ella ni por su maternidad sino que critica a los colegas que pierden el tiempo con estas cuestiones, cuando podrían realzar en sus análisis la grandeza trágica de los personajes de *Macbeth*.

Sin duda, es una de las mujeres de Shakespeare que más controversia ha levantado entre la crítica. Pero Shakespeare decide darle un final de vuelta al redil: enferma mental y avocada al suicidio como merecido castigo. Hay otro caso de sobra conocido de repetición de este final, el de Ofelia, la de Hamlet. Pero el matiz entre ambas es bien diferente. La dulce Ofelia entre las flores, ahogada, tras pasar una etapa de desequilibrio, supone un “daño colateral” del que hay que culpar al propio Hamlet y su desmedida sed de venganza y no debe ser interpretado como castigo a ninguna mala acción de la muchacha. En comparación con otras mujeres shakespearianas, Julieta es una inocente doncella, Desdémona, una incomprendida víctima, Kate, una divertida fierecilla que termina siendo domada. Y en contraste con las otras mujeres de su propia obra, su personalidad se vuelve arrolladora cotejada con Lady Macduff, fugaz y por completo tradicional, y aún más peligrosa y emparentada con el lado oscuro que las propias brujas.

Del estereotipo original a los filmicos, gracias a Welles, Kurosawa y Polanski

La importancia de Lady Macbeth se escapa de entre las páginas de su obra original, de entre las bambalinas de los teatros y extiende su poder maléfico por otros modos de representación y otros medios. La propia obra al completo ha sido objeto de revisiones y recreaciones que no se corresponden sólo con puestas en escena de distintas índoles. Las mismas adaptaciones para escena de la obra han interpretado el personaje en función de la época en que se haya producido. Y mientras en época victoriana era relegada por lo difícil que se soportaba la malicia en la mujer, en época contemporánea ha sido objeto de protagonismo central de un montaje, como el dirigido por Griselda Gambado en Argentina en 2005, *La señora Macbeth*, que revisita la historia centrándose en ella y cambiando su ambición de poder por el amor hacia Macbeth, una perspectiva sin duda insólita. La propia obra ha sido creada para ópera, adaptada a cine o incluso parafraseada en España en las obras teatrales, en *El asesino del sueño. Paráfrasis de Macbeth de Shakespeare*, de León Felipe⁵ (1954), en *Libro de Macbeth* de Antonio Fernández Lera⁶, estrenada en Madrid en 1994 bajo la dirección de Esteve Graset. Aunque, sin duda la que más repercusión ha tenido es la *Lady Macbeth de Mtsensk*, relato corto de Nikolái S. Leskov⁷ (1865), que sirvió de base para la ópera de Shostakovich y la adaptación filmica de Wajda entre otras varias desde 1927 a 2002. Se trata de un drama rústico que aparece publicado junto con otros relatos entre los que se encuentra uno titulado *La mujer belicosa*. La brutalidad de esa mujer demuestra que la perspectiva con la que se recrea a nuestro personaje depende mucho del entorno de producción y recepción de la obra, tanto como de las intenciones y estilos de sus sujetos creadores. Así lo corroboran las tres principales adaptaciones cinematográficas del mito que exhiben diversos grados desde la violencia referida hasta la violencia explícita al modo en que sus respectivos directores han representado a la mujer, a otras mujeres a lo largo de sus carreras cinematográficas, desde el más puro estilo patriarcal hollywoodiense hasta la más severa tradición oriental pasando por la mujer erotizada del nuevo cine. Nos referimos a las adaptaciones de Orson Welles, Akira Kurosawa y Roman Polanski.

El atractivo de las malas en el imaginario colectivo al que aludíamos al comienzo del artículo tiene un filón inagotable en el cine⁸. Desde las ya citadas hasta *El demonio es mujer* (Josef von Sternberg, 1953), *La loba* (William Wyler, 1941), *Luz que agoniza* (George Cukor, 1944), *Las amistades peligrosas* (Stephen Frears, 1988),

5. Manejamos la edición de Madrid, Júcar, 1983.

6. Publicado como parte del libro de poemas *Las huellas del agua*, Gijón, Ediciones Trea, 2007.

7. En la edición de 2003, Barcelona, Alba Editorial.

8. Véase la monografía de la revista *Nosferatu* citada en bibliografía o el libro de Carmen Rodríguez Fernández (Ed.) (2006): *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*, Madrid, Jaguar.

hasta la última déspota, dominante y explotadora universal de *El diablo viste de Prada* (David Frankel, 2006), Lady Macbeth ha sido construida de modos muy diferentes para dejar su semilla de mal en las pantallas cinematográficas. Desde mujer de gángster hasta lesbiana son muchas las versiones de Lady Macbeth⁹. El deterioro progresivo del personaje por remordimiento y su posterior suicidio quizás sean los únicos elementos comunes en casi todas las interpretaciones de la misma. Nos centraremos en tres, quizás las más importantes y clásicas de la historia del cine.

Jeannette Nolan es Lady Macbeth en la adaptación de Orson Welles (1947). Y es ella sin duda la que mayor maldad condensa en su rostro, con un gesto de perversión continuo que casi no se diferencia de sus momentos de felicidad (fingidos o no) o de locura. Ya en su primera aparición, Welles desea que quede clara su condición de mujer perversa, en tanto que adelanta a esta secuencia el parlamento en el que solicita ser despojada de su parte femenina para mantenerse insensible como un hombre. Aunque este primer instante no es bueno para interpretar su iconografía, pues se sustenta en primeros planos, más tarde se certifica lo inadecuado de la misma. Para ser una película de corte realista, el estilismo de su caracterización es atterradoramente contemporáneo en el peinado, el maquillaje, las pestañas postizas y el depilado de cejas. Aparenta unos cuarenta años y sus ropajes oscuros, su mirada astuta e intensa y su apariencia sobria la construyen como la mujer fuerte que en tan sólo una conversación con su esposo lo convence para que su invitado, el rey, no vea el sol al día siguiente: “Muéstrate alegre y deja lo demás en mis manos”. Su complexión frágil y de bastante menor estatura que su marido hace que Macbeth (Orson Welles) aparezca como un pelele en sus manos; la inteligencia domina a la fuerza. Su actitud es la de la mujer en la sombra. Son muchos los planos en los que susurra al oído por la espalda en segundo término, como también observa la entrada del rey desde atrás. Sus arengas al marido y sus reproches de cobardía son continuos pero contrasta su decisión, cuando de su anillo sale el narcótico para los centinelas, cuando vuelve para preparar que la sospecha caiga sobre ellos, frente al miedo que siente cuando escucha ruidos en la noche. Su interpretación es rígida, poco natural pero acorde con la frialdad que de ella se espera. Planificadora, imperativa y cabeza pensante, cuando no mano ejecutora, es la protagonista total de los primeros cuarenta minutos del filme. Cuando ya Macbeth cuenta con autonomía de maldad, hasta el punto de ocultarle a ella sus órdenes de asesinato de Banquo, su cambio de actitud se acelera. El tenebroso y expresionista Macbeth borracho en la secuencia del banquete tiene visiones de sus asesinados y es ridiculizado por ella ante los invitados, declarando la vergüenza que siente de él, en contraste con la ceguera que él parece tener con ella, a la que llama en ese

9. Así es en *Joe Macbeth* (Ken Hughes, 1955) y en *Macbeth: The Comedy* (Allison L. LiCassei, 2001).

mismo banquete “dulce consejera mía”. Aquí se produce su primera pérdida de compostura en público, gritando y echando a todo el mundo del salón. Aunque a estas alturas el que parece loco es él y no ella, no obstante en su próxima aparición ya está en la cama postrada inmóvil y silenciosa. Si ha sido por arrepentimiento, no sabemos en qué momento surge y cómo se ha desarrollado el sentimiento de culpa, resultando en la construcción de personaje al tiempo enigmático y endeble. Aparece sonámbula, habla sola, canta, tiene cambios de humor, está obsesionada con la sangre que no puede quitar de sus manos... Y si la motivación inicial de su maldad es desconocida, también lo es esta última situación. Se han invertido los papeles. Ella se arroja al vacío y él responde, justo cuando el bosque avanza: “Hubiera debido morir más adelante. No es oportuna la ocasión para tales nuevas. Mañana. Y mañana. Y mañana...”, con la misma frialdad de ella en el comienzo.

Si la Lady Macbeth de Welles es rígida como una institutriz macabra, la de Kurosawa (*Trono de sangre*, 1957) es hierática. Lady Asaji Washizu es la actriz Isuzu Yamada. Su primera aparición no se produce como en el caso de Welles casi al principio del filme sino ya avanzado y lo que más impresiona al espectador es su inexpresividad y su actitud de sumisión total al marido, Taketori Washizu, tanta que permanece sentada en el suelo mirando hacia abajo sin levantar sus ojos hacia él. Esta película en general es mucho más “cosa de hombres” que la anterior. A solas con él, Asaji no se relaciona con otros personajes. Tan sólo recibe al rey en su casa en segundo término sin decir ni una sola palabra y luego vuelve a estar a solas con el Macbeth japonés. La edad aproximada es la misma que la de Welles pero su apariencia está coartada por la ambientación japonesa de la historia. Aun así, existen elementos que relegan a un puesto inferior a Lady Macbeth. No aparece el monólogo fundamental sobre su desexualización, no se la ve narcotizar la jarra de los centinelas. Incluso cuando habla a su esposo lo hace desde el espacio *off*, creando planos donde lo que interesa más es la reacción de él que ella misma. El único momento en que se muestra más activa se produce en la escena en la que va a manchar de sangre a los centinelas y dando el grito de “Al traidor”, ya que en esta versión son ellos los que alertan del asesinato. Lo realmente peculiar es el embarazo de Asaji, ante la extrañeza de su marido, que no tiene ahora excusa para librarse del trono como quería, puesto que va a tener un heredero que lo recoja. Y a pesar de no relacionarse con nadie, en la secuencia del banquete consigue dominar la situación ante los invitados, mostrándose más serena y más sobria que la Lady Macbeth de Welles. Nada presagia su repentino cambio hacia la locura salvo un elemento referido, la pérdida del bebé que esperaba. Enajenada en sus habitaciones, obsesionada con el olor y la mancha de la sangre, resulta indefensa, infantil, humana en fuerte contraste con su anterior personalidad tan hermética que la convierten en un personaje inexplicable. Nada se sabe del suicidio, ni de su suerte. No importaba ella y su trama queda inconclusa.

Que el *Macbeth* de Polanski (1971) sea una producción de PlayBoy-Columbia es una casualidad que nada tiene que ver con la distinta Lady Macbeth que se encuentra en esta película. La más realista de todas, Lady Macbeth es una chica más joven que las anteriores, más acorde con la edad supuestamente real del Macbeth originario. Es joven y vistosa en su vestuario, tiene un aspecto mucho más angelical que la de Welles, más natural, menos teatralizante. Es amorosa con él, no perversa y dominadora al estilo *dominatrix* de reina negra. La relación amorosa entre ambos es muy evidente y también más “tradicional”: le sugiere a su marido que muera el rey esa noche entre sonrisas, dulzura y besos, lo que la sitúa en el territorio patriarcal de las mujeres que consiguen de sus maridos lo que desean a cambio de favores carnales. No obstante, tiene una alegría como personaje que entra en contradicción con la maldad que alberga. El propio monólogo en *off* desde las almenas muestra una maldad en la cara difícil de mantener dados los dulces rasgos físicos de la actriz (Francesca Annis), que no la hacen tan terrible. Su tendencia a vestir colores claros, más el sorprendente blanco para la cena del banquete de recepción del rey, se une a su actitud atrevida y de frente: no obra desde la espalda de Macbeth como la de Welles, ni de rodillas bajo su esposo como en Kurosawa. Hasta tal punto es así que en esta película es ella quien sale al patio como anfitriona a recibir al rey. En este filme la igualdad entre ambos esposos es más “natural” y más alta la compenetración. El arquetipo del ángel se resume en ella. Cuando Macbeth se arrepiente de sus planes, ella con ternura intenta vencerlo y le chantajea diciendo: “¿No lo harás ni siquiera por mi amor?”, consiguiéndolo tras verter alguna lagrimita artera. Y tan tranquilamente baila con el rey sonriéndole y mirándole a la cara; falsedad manifiesta sólo propia del lobo con piel de cordero, en una gran inadecuación entre su fondo y su forma, como también en principio su esposo, ambos dulces, tranquilos, jóvenes y hermosos. Sus propias interpretaciones actorales no son atormentadas. Bien es cierto que esta Lady Macbeth muestra una evolución de comportamiento más real, más clara que las anteriores. Ya coronada reina, su actitud es mucho más altiva y soberbia y nunca muestra arrepentimiento, como sí hace Macbeth. El origen de su locura queda como incógnita insatisfecha para el espectador que más bien reconoce a un loco en su marido, en el episodio de las alucinaciones-apariciones, que no en ella. Y al contrario que en Welles, Lady Macbeth contrasta con una recia y enfadada Lady Macduff, morena, fuerte e indignada por el abandono de su esposo, con quien, por cierto, no llega a encontrarse cara a cara en la película. El realismo se extiende también a otras zonas del relato y de su construcción como en la crueldad de la secuencia de la matanza de los niños pero evita la aparición explícita del suicidio de la dama. El deterioro contrastivo del final se evidencia con su aparición sólo vestida por su larga cabellera frotándose las manos para limpiarlas de una sangre inexistente, para Jorgens (1977:173) quizás el mejor momento de la película, añadido de Polanski, la relectura ya enajenada de la carta de su marido. La respuesta

a su muerte por parte de él demuestra un endurecimiento también inexplicable por parte del guerrero ante la espiral de muertes en la que se encuentra, a quien sólo se le ocurre decir, con su mujer descoyuntada en el suelo: “Debiera haber muerto más adelante”. Ya no tenía el corazón tan blanco.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELMAN, Janet (1987): “Born of Woman: Fantasies of Maternal Power in Macbeth”, en GARBNER, Margorie (Ed.): *Cannibals, Witches and Divorce: Estranging the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins, pp.90-121.
- BERRY, Chuck, RODENBURG, Patsy & LINKLATER, Kristin (1997): “Shakespeare, Feminism and Voice: Responses to Sarah Werner”, *New Theatre Quarterly*, nº49, pp.48-52.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- BUTLER, Judith (2004): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- BUTLER, Judith (2006): *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (Ed.) (1995): *Feminismo y Teoría Fílmica*, Valencia, Ediciones Episteme.
- COLAIZZI, Giulia. (1990): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.
- CORRAL, Natividad (1996): *El cortejo del mal. Ética feminista frente a psicoanálisis*, Madrid, Talasa.
- DA COSTA, Ana María & GODSLAND, Shelley (Eds.) (2004): *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.
- DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
- DOWLING, Colette (1981): *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence*, New York, Pocket Books.
- DUSIMBERRE, Juliet (1975): *Shakespeare and the Nature of Women*, London, MacMillan.
- GAY, Penny. (1994): *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*, London and New York, Routledge.
- GOODMAN, Lizbeth (1993): “Women's Alternative Shakespeare's and Women's Alternatives to Shakespeare in Contemporary British Theater”, en NOVY, Marianne (Ed.): *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp.206-26.
- GUARINOS, Virginia (2007): “Mujeres en proyección. La mujer en el cine”, en LOS-CERTALES, Felicidad & NÚÑEZ, Trinidad (Eds.): *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, Madrid, Siranda Editorial, pp.91-113.

- HASKELL, Molly (1974): *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press.
- HELMS, Lorraine (1994): "Acts of Resistance: The Feminist Player," in CALLAGHAN, Dymna, HELMS, Lorraine. & SINGH, Jyotsna (Eds.): *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*, Oxford and Cambridge, Blackwell, pp.102-156.
- HOPKINS, Lisa (1998): *The Shakespearean Marriage: Merry Wives and Heavy Husbands*, London, Mc Millan.
- JORGENS, Jack (1977): *Shakespeare on film*, Bloomington, Indiana University Press.
- KNIGHTS, Lionel Charles (1973): *How many children had Lady Macbeth? An essay in the theory and practice of Shakespeare criticisme*, New York, Haskell House.
- KRISTEVA, Julia (2000): *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa (Eds.) (1990): *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga, Diputación.
- NOVY, Marianne (Ed.) (1999): *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, New York, St. Martin's Press.
- PORTILLO, Rafael & HIDALGO, Pilar (1988): *Historia crítica del teatro inglés*, Alcoy, Marfil.
- RACKIN, Phyllis (2005): *Shakespeare and Women*, Oxford, University Press.
- RUTTER, Carol (1989): *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*, London and New York, Routledge.
- SANTIDRIÁN, Rosa María (1998): *Mujeres malas y perversas de la Historia*, Madrid, Edimat Libros.
- SHAKESPEARE, William (1991): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- VVAA (1992): *Nosferatu*, monográfico "La tentación de Shakespeare", nº8, San Sebastián.
- VVAA (2005): *Fotogramas. Cuadernos de cine*, nº2, monográfico "Vampiresas, mujeres fatales y otras chicas malas del cine", Madrid.
- WERNER, Sarah (2001): *Shakespeare and Feminist Performance: Ideology on Stage*, Florence, KY, USA; Routledge.